

MICHELANGELO ARCHITETTO A ROMA

a cura di
Mauro Mussolin

con la collaborazione di
Clara Altavista

SilvanaEditoriale

MICHELANGELO ARCHITETTO A ROMA

Roma, Musei Capitolini
6 ottobre 2009 - 7 febbraio 2010

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente
della Repubblica Italiana

Promossa da



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali
e della Commissione
Sovrintendenza ai Beni Culturali
Consorzio Cultura

musei in Comune
Musei Capitolini



Fondazione Casa Buonarroti

Comune di Roma
Assessorato alle Politiche
Culturali e della Comunicazione
Commissione Cultura
Sovrintendenza ai Beni Culturali

Gianni Alemanno
Sindaco

Umberto Croppi
*Assessore alle Politiche Culturali
e della Comunicazione*

Federico Mollicone
Presidente Commissione Cultura

Umberto Broccoli
Sovrintendente ai Beni Culturali

Claudio Parisi Presicce
*Dirigente dei Musei Archeologici
e d'Arte Antica*

Maria Elisa Tittoni
*Dirigente dei Musei d'Arte
Medievale e Moderna*

*Servizio Mostre e Attività
Espositive e Culturali*
Federica Pirani, *Responsabile*

*Servizio Comunicazione
e Relazioni Esterne*
Renata Piccininni, *Responsabile*
Alberto Federici
Teresa Franco

*Servizio Coordinamento Attività
nei Musei Capitolini*
Emilia Talamo, *Responsabile*

Regione Lazio
Piero Marrazzo
Presidente

Provincia di Roma
Nicola Zingaretti
Presidente

**Ministero per i Beni e le Attività
Culturali**
Claudio Strinati
Tullia Carratù

Fondazione Casa Buonarroti

Consiglio di Amministrazione
Eugenio Giani
Presidente del Consiglio
Comunale di Firenze
Presidente
Franca Arduini
già Direttrice della Biblioteca
Medicea Laurenziana di Firenze
Consigliere
Alessandro Cecchi
Direttore della Galleria Palatina
e del Giardino di Boboli di Firenze
Consigliere

Sindaci revisori
Stefano Pozzoli, *Presidente*
Roberto Campanile
Franco Cristiano

Amministrazione
Marco Bellini
Daniela Frosali

Pina Ragonieri
Direttrice
Elisabetta Archi
Funzionario
Elena Lombardi
Storica dell'Arte
Marcella Marongiu
Storica dell'Arte
Romeo Zigrossi
Direttore tecnico

Mostra a cura di
Mauro Mussolin
Pina Ragonieri

Progetto scientifico
Fondazione Casa Buonarroti

Catalogo a cura di
Mauro Mussolin
con la collaborazione di
Clara Altavista

Testi
Clara Altavista
Anna Bedon
Francesco Benelli
Alessandro Brodini
Cammy Brothers
Oronzo Brunetti
Claudia Echinger-Maurach
Emanuela Ferretti
Golo Maurer
Mauro Mussolin
Claudio Parisi Presicce
Pina Ragonieri
Guido Rebecchini
Georg Satzinger
Maddalena Scimemi
Christof Thoenes
Vitale Zanchettin

Traduzioni
Colette Bouverat
ed Elisabetta Pastore
(per il saggio di Georg Satzinger)
Floriana Pagano
(per i saggi di Cammy Brothers)

PALAZZO FARNESE

Emanuela Ferretti

Il contributo michelangiotesco alla definizione dell'immagine complessiva di palazzo Farnese è uno dei temi portanti della storiografia che si è occupata della grandiosa fabbrica del cardinale Alessandro Farnese e dei suoi successori¹. Le indagini documentarie, insieme alle ampie ricognizioni condotte negli ultimi sessant'anni negli archivi e nelle collezioni grafiche di musei e biblioteche italiani ed europei, ci consegnano un quadro ben articolato delle fasi costruttive e dei contributi portati dai quattro architetti che si sono succeduti nella direzione del cantiere: si tratta di un *corpus* di testimonianze scritte e iconografiche ricco e diversificato che, per i disegni in particolar modo, è accompagnato dal consueto corollario di problemi aperti, relativamente ad autografie e datazioni. Dal 1514 al 1602, Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo, Jacopo Barozzi da Vignola e Giacomo della Porta, per volontà del cardinale Alessandro Farnese, poi papa col nome di Paolo III (1534-1549), del figlio Pier Luigi (1503-1547), e dei nipoti Ottavio (1523-1586), Ranuccio (1530-1565) e Alessandro di Pier Luigi (1520-1589), hanno realizzato un'opera per molti versi paradigmatica, che va a costituire un nodo significativo nello svolgimento sia del tema dell'architettura palaziale romana² sia, più in generale, della grande residenza nobiliare italiana ed europea (figg. 1-2).

Nonostante alcune lievi divergenze interpretative ancora in essere, la successione delle fasi costruttive e gli apporti delle singole personalità artistiche sono questioni sostanzialmente condivise³. Il cantiere di Antonio il Giovane che si apre nel 1514 viene distinto in due fasi principali, ovvero prima e dopo l'ascesa al soglio pontificio di Alessandro Farnese (1534),

con un cambio radicale nelle dimensioni e nella qualità complessiva della fabbrica in relazione alle nuove ambizioni e alle nuove disponibilità economiche della committenza. Dal 1541 all'autunno del 1546 si colloca l'ultimo periodo sangallescico che si conclude con la morte di Antonio (29 settembre 1546)⁴: la fabbrica ha raggiunto un assetto complessivamente definito in pianta e alzato, crescendo sui quattro lati in modo disomogeneo. Da questo momento in poi si apre la fase michelangiotesca che si protrae fino al 1549: si tratta di un periodo assai significativo che precede le due ultime stagioni di lavori⁵, quella sotto la guida di Vignola (dal 1550-1573) e quella sotto la direzione di Giacomo della Porta (dal 1573-1602)⁶. Il contributo di Vignola si pone nel rispetto di quanto precedentemente costruito e si attua soprattutto all'interno e nella definizione di "diverse soluzioni grafiche per l'ala posteriore"⁷, porzione del palazzo quest'ultima realizzata da Giacomo della Porta, il quale sintetizza e rielabora soluzioni e temi già messi a punto dai suoi predecessori in varie parti della fabbrica⁸.

Dopo la morte di Paolo III e l'impegno sempre più gravoso nel cantiere di San Pietro in Vaticano, nonché a seguito delle richieste del nuovo pontefice Giulio III del Monte (1550-1555), Michelangelo si allontana dal cantiere della grande fabbrica farnesiana, che appare segnata profondamente dalle sue modifiche caratterizzate da una precipua incisività formale, senza tuttavia arrivare ad apportare quelle demolizioni o quegli stravolgimenti nell'impianto della fabbrica ben note nella vicenda di San Pietro⁹. A palazzo Farnese, dunque, la committenza e il mantenimento dell'organigramma direttivo del cantiere¹⁰ portano a una efficace sintesi e a un positivo confronto

1. Roma, palazzo Farnese, facciata

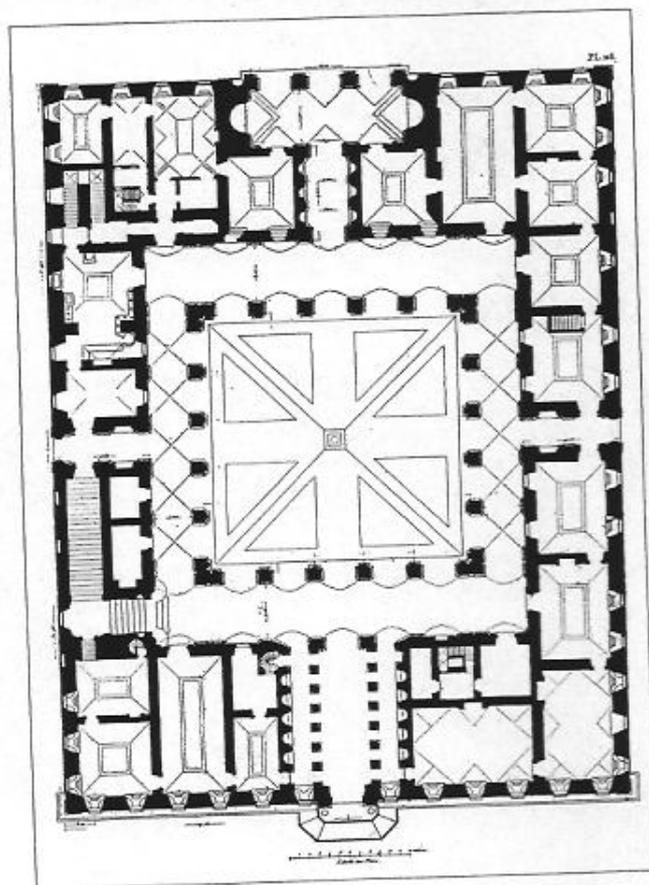
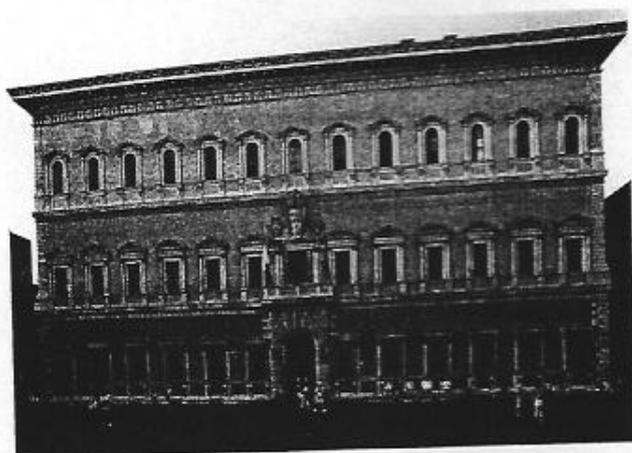
2. Roma, palazzo Farnese, pianta del piano terra

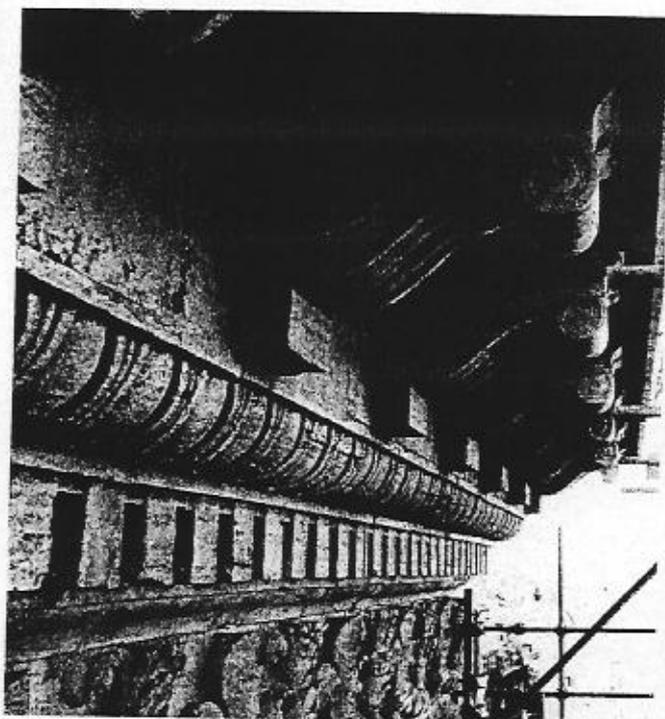
fra i due protagonisti della Roma di Paolo III, Sangallo e Michelangelo, molto lontani nella formazione, negli esiti stilistici e nel *modus operandi*.

I nodi critici che hanno segnato il dibattito storiografico ruotano intorno a due temi principali: da una parte, sulla consistenza della fabbrica al momento dell'ingresso di Michelangelo (autunno 1546), sia in facciata sia nei corpi che si affacciano sul cortile, anche in relazione con le preesistenze quattrocentesche¹¹; dall'altra, sulla qualificazione del fronte posteriore verso il giardino. Michelangelo opera infatti in tre parti del complesso: rivisitando la facciata sangallesca con il disegno di un nuovo cornicione e con la modifica del partito plastico-architettonico della finestra centrale del piano nobile; intervenendo nel cortile interno con un nuovo indirizzo di completamento, caratterizzato dalla modifica dei fronti per il piano nobile e per l'ultimo piano, e contraddistinto dalla variazione della spazialità e della geometria delle volte delle gallerie; riprogettando il prospetto verso il secondo cortile-giardino al fine di inserire i precedenti interventi in una più ampia cornice a scala urbana volta ad accentuare l'asse visivo longitudinale del complesso piazza-palazzo-giardino fin oltre il Tevere e in connessione con la necessità di sistemare adeguatamente il gruppo scultoreo del *Toro Farnese*, scoperto nell'agosto del 1545¹².

La rivisitazione della facciata sangallesca

Il racconto vasariano (1568) – che anticipa l'ingresso di Michelangelo nella fabbrica farnesiana in qualità di vincitore di un concorso indetto da Paolo III per il cornicione del palazzo nell'estate del 1546 ad alcuni mesi prima della morte di Antonio il Giovane (29 settembre 1546) – non viene accettato in modo unanime dalla critica che tende a spostarne l'arrivo solo dopo la scomparsa di Antonio da Sangallo¹³. L'intervento in facciata si manifesta nella realizzazione del nuovo cornicione (figg. 3-5) e nella trasformazione della finestra centrale del piano nobile (figg. 6-7), riprogettata sia nella morfologia complessiva sia nell'articolazione e qualificazione materica degli elementi architettonici che ne definiscono l'apertura. Nell'autunno del 1546 lo stato di completamento del fronte era tanto avanzato che, dopo aver rialzato l'ultimo registro finestrato di circa 6 palmi (pari a circa 140 cm), nel marzo del 1547, Michelangelo metteva in opera alla sommità della facciata nel tratto nord-ovest un grande modello ligneo al vero del nuovo cornicione (di circa 350 cm), come ricorda Vasari, per verificare l'effetto definitivo dell'inserimento: "La facciata di avanti è quasi in alto per finita sino agli ultimi finestrati – scrive Prospero Mochi a Pier Luigi Farnese – sol vi manca il cornicione, qual ha da far gronda e finimento, del qual ne è stato messo un pezzo per proua verso

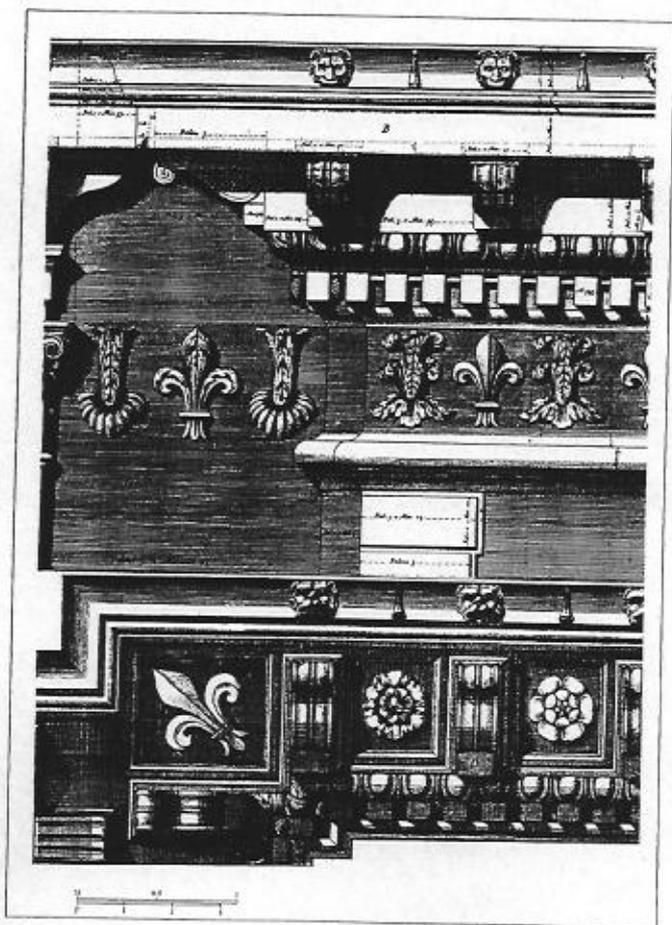
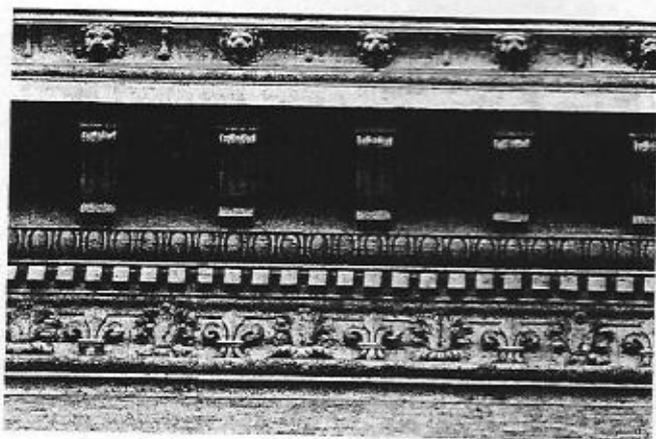




3. Roma, palazzo Farnese, facciata, dettaglio del cornicione di Michelangelo

4. Alessandro Specchi, *Studio di Architettura Civile*, Roma 1702, tavola di rilievo del cornicione di Michelangelo in palazzo Farnese

5. Roma, palazzo Farnese, facciata, dettaglio del cornicione di Michelangelo



il canton di San Geronimo per soddisfare Sua Beatitudine”¹⁴. Michelangelo ripropone una pratica già sperimentata nei cantieri di San Lorenzo a Firenze alla metà degli anni venti del Cinquecento: qui l’artista aveva utilizzato modelli al vero, apportando anche consistenti modifiche al progetto dopo una attenta osservazione *in situ* dell’effetto finale. Si tratta, come è stato notato, di una prassi riconducibile all’esperienza dell’architettura effimera e a consuetudini ben radicate nelle botteghe degli scultori toscani¹⁵. Proprio la messa in opera del modello suscita le prime proteste dei più stretti collaboratori di Antonio il Giovane a pochi mesi dalla sua scomparsa. Il cantiere farnesiano, al pari di quello della basilica di San Pietro, diviene occasione di scontro fra Michelangelo e i componenti dell’*entourage* di Sangallo, spregiativamente appellati da Giorgio Vasari coll’espressione di “setta sangallesca”¹⁶: il fratello minore di Antonio il Giovane, Giovan Battista da Sangallo detto il Gobbo¹⁷, e il suo stretto collaboratore Nanni di Baccio si scagliano contro l’opera michelangiolesca sventolando ora il vessillo del classicismo vitruviano (Giovan Battista da Sangallo), ora l’eccessivo peso del cornicione (Nanni di Baccio), ritenuto la causa delle lesioni che si erano presentate nel fronte, legate tuttavia a dissesti nell’opera di fondazione¹⁸. L’operazione di Michelangelo assicura un nuovo slancio alla facciata e una definizione più accentuata dell’intero prospetto (cat. 50), riproponendo un procedimento sperimentato alcuni decenni prima nella fabbrica di palazzo Strozzi dall’architetto fiorentino Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, il cui linguaggio è stato riconosciuto anche fra “le citazioni nascoste” della Sagrestia Nuova¹⁹. Alla guida del grande cantiere di Filippo Strozzi dal 1490 al 1504, Cronaca introduce significative modifiche alla fabbrica, fra cui il celebre cornicione e il rialzamento del fronte. In

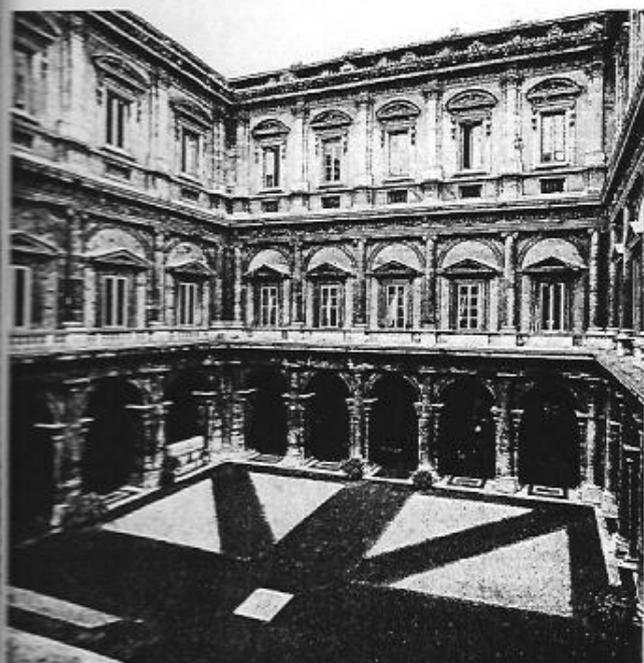
6. Roma, palazzo Farnese, facciata, finestre del secondo piano

7. Roma, palazzo Farnese, facciata, portale e finestra centrale con stemmi marmorei



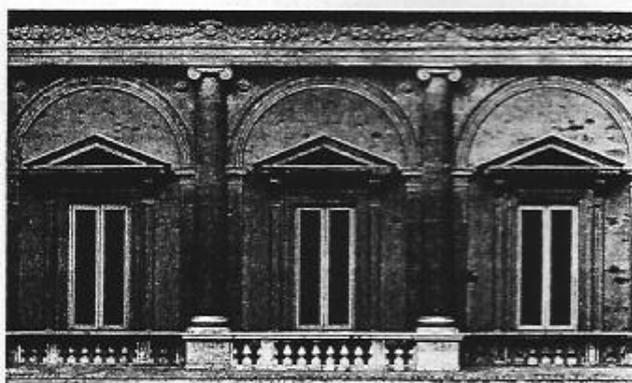
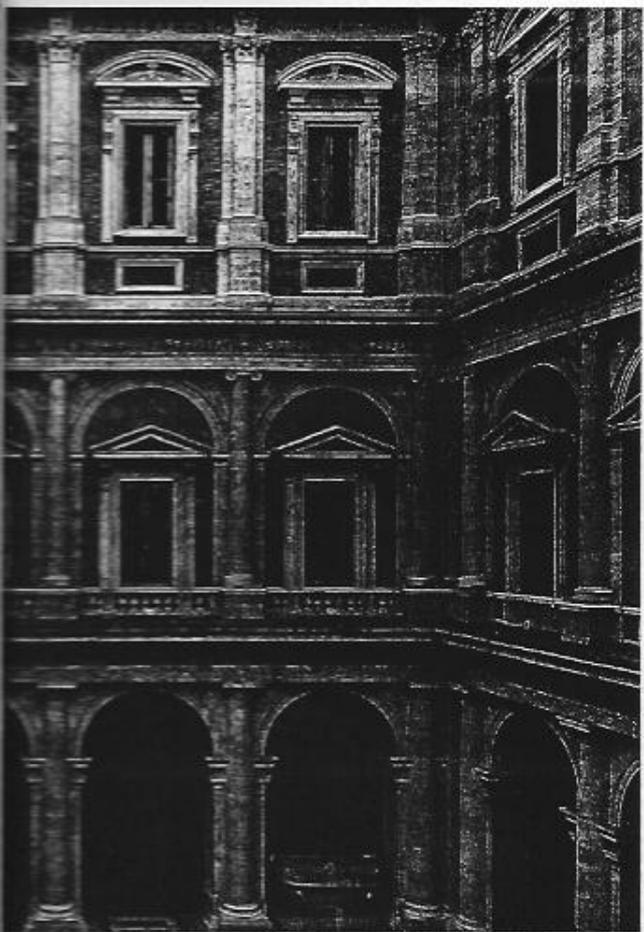
entrambi i palazzi l'imposta del cornicione è separata dall'ultimo registro finestrato da una sorta di attico, nel palazzo fiorentino contraddistinto da un paramento lapideo liscio, nel palazzo romano decorato invece da una raffinatissima teoria di gigli Farnese. Forti assonanze sono riscontrabili fra le membrature dei due cornicioni²⁰ che si differenziano principalmente per la presenza di un elemento squadrato²¹ al di sotto dei modiglioni farnesiani il quale, oltre a conferire ulteriore verticalità alla composizione, rende possibile la visione completa dal basso del modiglione stesso (fig. 5). È noto che il cornicione ideato dal Cronaca per palazzo Strozzi si ispira, pur modificandone le proporzioni, a un prototipo antico riconosciuto da Vasari²² in poi in quello presente nelle rovine presso la cosiddetta *Spoglia Christi* nel Foro di Traiano²³. Si tratta di evidenze archeologiche rilevate nei decenni a cavaliere fra Quattrocento e Cinquecento da molti artisti²⁴, tra i quali Bernardo della Volpaia autore principale dei disegni del *Codice Coner*, celebre taccuino d'architettura oggi al Sir John Soane's Museum di Londra²⁵, di cui alcuni disegni furono copiati da Michelangelo nei fogli divisi fra il British Museum e la Casa Buonarroti²⁶. Recentemente è stato inoltre evidenziato che fra le iscrizioni presenti su un gruppo di disegni di antichità romane, conservati nello stesso Sir John Soane's Museum, è presente anche un esplicito riferimento a misurazioni effettuate dall'artista proprio sulla cornice presso la *Spoglia Christi*: "Questa cornice era presso a Spoglia Christi misurata con diligenza da Michelangelo sminuvita per metà, quale Michelangelo Bonarota la lodò asai et ne pigliò misura"²⁷. Nella puntuale critica di Giovan Battista da Sangallo al cornicione michelangelesco²⁸ – affidata a una lettera inviata a Paolo III nella quale si argomenta il totale allontanamento di quest'opera dai principi vitruviani della *dispositio, ordinatio, eurythmia*,

symmetria, decor e distributio – traspare uno spirito che aveva già animato il cosiddetto *Memoriale* indirizzato da Antonio il Giovane a Leone X poco dopo la morte di Raffaello, nel quale si criticavano sia il coro di Bramante sia il progetto raffaellesco per San Pietro: "redatti a distanza di oltre un quarto di secolo i due memoriali dimostrano con quanta costanza i due fratelli tendessero, nell'attività pratica come nelle ambizioni teoretiche, ad assumere Vitruvio come norma di comportamento"²⁹, oltre che come strumento di razionalizzazione del processo edilizio e mezzo per affermare la propria superiorità culturale e professionale. In questo episodio si può inoltre intravedere la differenza che separa l'approccio all'antico di Michelangelo da quello dei Sangallo, informato da una prassi normativa che delinea l'ambi-



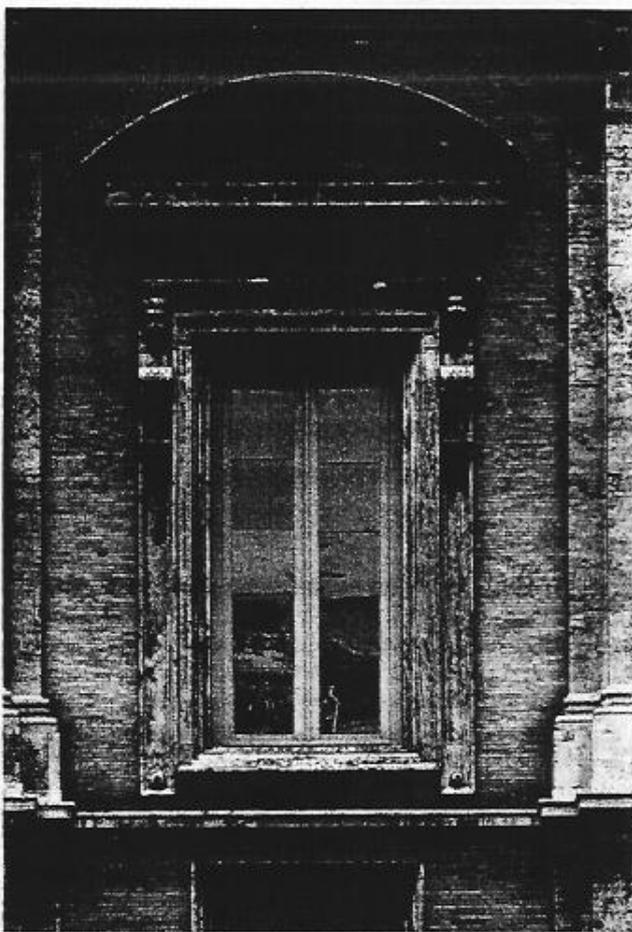
8. Roma, palazzo Farnese, cortile

9. Roma, palazzo Farnese, cortile, dettaglio degli ordini



10. Roma, palazzo Farnese, cortile, dettaglio della trabeazione ionica

11. Roma, palazzo Farnese, cortile, dettaglio della finestra e dell'ordine corinzio

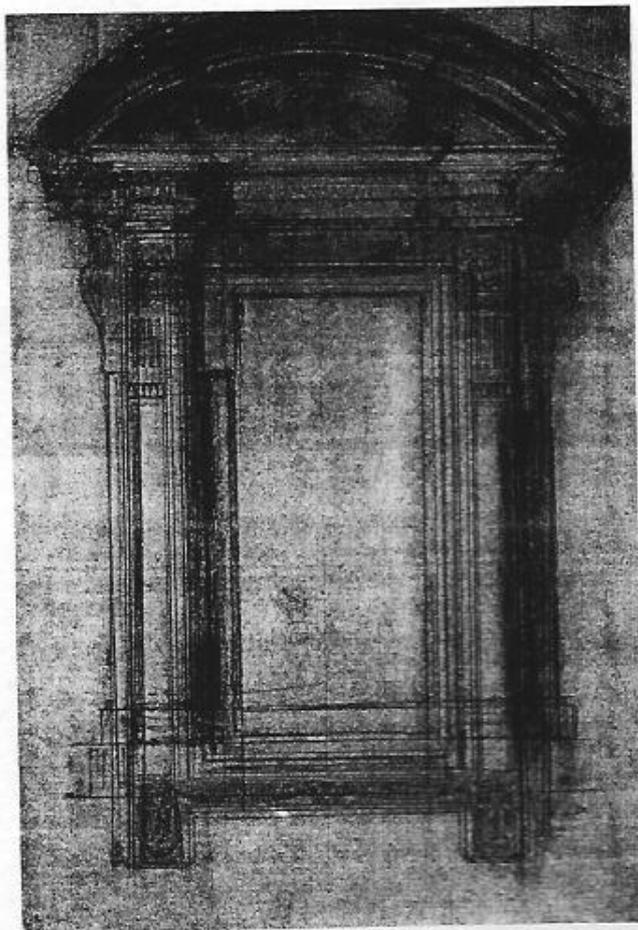


to in cui si dispiegherà la sistematizzazione dei trattati nei decenni successivi (cat. 16)³⁰. Michelangelo, studioso all'inizio del Cinquecento delle testimonianze artistiche della Romanità come "primo scultore di Roma"³¹ e più tardi nella Firenze degli anni venti persino attento lettore del testo di Vitruvio³², si interessa alla grammatica piuttosto che alla sintassi del linguaggio classicista, con una sensibilità prossima agli artisti del tardo Quattrocento³³. In questo contesto rientra anche il foglio di Casa Buonarroti 90 A *recto* (cat. 49; *Corpus* 590 *recto*), avvicinato in modo assai dubitativo alla fabbrica farnesiana³⁴ e che, più in generale, sembra condividere le riflessioni sul libero assemblaggio dei singoli elementi dell'ordine architettonico, che caratterizza anche la composizione del cornicione del cortile.

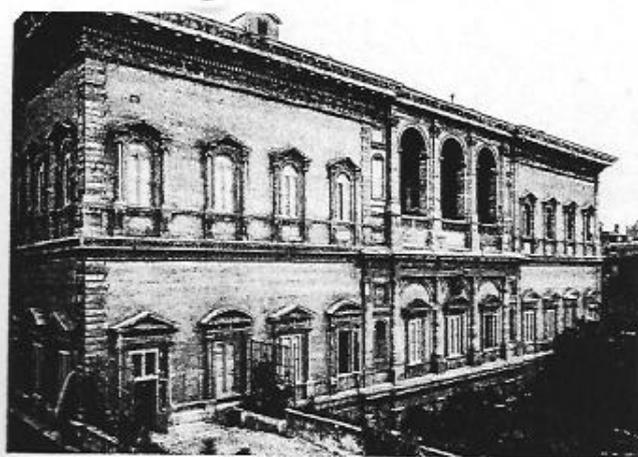
Più sottile, ma altrettanto incisiva, è la modifica della composizione della finestra centrale del piano nobile: Michelangelo sostituisce l'apertura centinata di Sangallo con un sistema di colonne trabeate, in ciò seguendo il precetto albertiano di collocare archi su pilastri e trabeazioni su colonne, operazione che gli permette di ottenere lo spazio necessario per collocare il monumentale stemma marmoreo con insegne papali (fig. 7). Alla configurazione prevista da Sangallo, l'artista aggiunge inoltre due ulteriori colonne di verde antico, matericamente e cromaticamente distinte dal resto del partito architettonico³⁵, che vanno così a introdurre un ulteriore elemento di stacco rispetto al marmo bardiglio di Carrara della trabeazione, che prosegue idealmente senza soluzione di continuità quella in travertino delle edicole delle finestre³⁶.

Una incisione di Nicolas Béatrizet, edita nel 1549 da Antonio Lafrèry (cat. 50)³⁷, e definita "rarissima" da Luigi Passerini alla fine dell'Ottocento³⁸, celebrava le trasformazioni di forte valenza plastica di Michelangelo della facciata farnesiana, architettura che venne elevata a vero e proprio emblema della medagliistica pontificia di Paolo III.

Un problema aperto riguardante la facciata è la datazione del completamento del prezioso rivestimento laterizio dell'ultimo registro, datato da Christoph Frommel all'estate del 1549³⁹: come già notato in passato⁴⁰, ma chiaramente emerso nei recenti restauri, l'apparecchio murario è caratterizzato da un particolare tema decorativo basato sulla definizione di triangoli giustapposti, realizzati utilizzando mattoni rossi e gialli disposti alternativamente di testa e di taglio; il decoro della parte sinistra della facciata mostra una composizione molto più ricca e regolare rispetto alla metà destra così da riecheggiare – in modo geometrico e stilizzato – tessiture materiche tipiche dei materiali venati, caratterizzanti i rivestimenti in marmo "a macchia aperta"⁴¹. Le analisi condotte nei restauri sui due registri superiori della facciata non mostrano alcuna traccia di scialbatura o intonaco (permangono d'altronde mol-



ti e irrisolti quesiti sul grado di finitura che avrebbe dovuto avere il piano terra), ma questo non vuol dire che non fosse prevista alcun tipo di finitura; infatti, lasciando aperta la questione dell'autografia michelangiolesca riguardo a tale cortina laterizia a facciavista (che avrà una certa fortuna in altre opere romane coeve⁴², oltre che in palazzo Grifoni a Firenze di Bartolomeo Ammannati⁴³), nel caso vi fosse stata applicata una scialbatura di intonaco semitrasparente, la matrice geometrica del rivestimento laterizio avrebbe creato effetti esplicitamente imitativi simili ai rivestimenti marmorei "a macchia aperta", come ha notato acutamente Joseph Connors, dall'effetto persino antichizzante, con la conseguenza di un'immagine complessiva della fabbrica certamente meno severa e forse ancora più sontuosa⁴⁴.



L'intervento nel cortile

Al momento della morte di Antonio il Giovane, i quattro i corpi dell'edificio rivolti verso il cortile non mostravano lo stesso avanzamento nella costruzione: la storiografia concorda nel ritenere il piano terreno completo su tutti i lati, sia nelle stanze sia nei bracci porticati, a eccezione della parte centrale dell'ala rivolta verso il giardino e del contiguo angolo sud-occidentale, ancora da edificare nell'estate del 1549. La porzione del fronte, come già ricordato, era l'unica a mostrare un avanzato grado di completezza, con i due piani fuori terra conclusi e il terzo in fase di completamento. È stato ipotizzato che la costruzione sia stata realizzata non a porzioni verticali ma procedendo in orizzontale⁴⁵, così da avere il maggior numero di ambienti abitabili, almeno al pian terreno; la costruzione del blocco della residenza vera e propria era così resa indipendente dall'edificazione del loggiato al piano terra e delle rispettive sovrastanti gallerie. Questo procedimento permise a Michelangelo di cambiare la sezione delle volte degli ambienti del ricetto al piano nobile (la galleria addossata al lato della facciata), passando da una volta a profilo semicircolare a una volta ad arco ribassato, al fine di lasciare, nei due bracci laterali più bassi di quasi tre metri, lo spazio per i mezzanini con le rispettive aperture ricavate fra i piedistalli dei pilastri dell'ultimo registro (fig. 8)⁴⁶. Nella strutturazione dell'ordine ionico delle facciate sul cortile, Michelangelo porta avanti il progetto sangallesco, mettendo probabilmente in opera quegli elementi architettonici già in gran parte realizzati, a eccezione del fregio a maschere e festoni con gigli farnesiani in travertino, riconosciuto come michelangeloesco insieme ai capitelli in marmo bianco statuario (fig. 9)⁴⁷. Anche le cornici delle finestre delle arcate dei due bracci laterali del cortile al piano nobile sono as-

segnate a Michelangelo⁴⁸: queste ultime cornici sono le uniche cinquecentesche, perché quelle delle finestre poste sui lati del cortile corrispondenti alla facciata e al giardino sono state realizzate contestualmente alla chiusura delle rispettive arcate alla metà dell'Ottocento⁴⁹. Il fregio dell'ordine ionico appare informato da una tridimensionalità scultorea animata da una grande esuberanza decorativa, dove la lavorazione del travertino simile a quella del marmo è esaltata da Vasari⁵⁰: il motivo antiquario delle maschere e dei festoni, così trattato, arricchisce e vivacizza l'ordine ionico sangallesco (fig. 10).

Nella fase michelangeloesca rientra pienamente la progettazione dell'ultimo piano delle facciate verso il cortile (cat. 51). Paraste corinzie, ribattute in controparaste e innalzate su alto basamento, esemplato sul modello del Colosseo⁵¹, sostengono una originale trabeazione che nelle brevi sezioni aggettanti sulla verticale delle paraste richiama i ritmi compositivi degli archi di trionfo (fig. 11). Le paraste inoltre delineano una griglia coerente con la geometria degli ordini dei piani sottostanti in cui si inseriscono articolate finestre, che trovano una preziosa documentazione iconografica nel disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 12, *Corpus* 589 *recto*): tale disegno è stato collegato dalla storiografia più recente al cantiere farnesiano, la quale ha accettato le connessioni con i palazzi capitolini sviluppate da Andrew Morrogh⁵² e le ha interpretate come una rivisitazione di elaborati concepiti nei decenni precedenti, condotta dall'ormai anziano maestro (tra 1561 e 1563), a costituire un indicativo esempio del processo ideativo di Michelangelo, che a distanza di tempo rivisita e trasforma elaborati grafici concepiti in contesti cronologici anche molto distanti⁵³. La finestra michelangeloesca dell'ultimo ordine del cortile di palazzo Farnese si distingue per l'originalità della composizione, condividendo con le soluzioni elaborate per portali e finestre della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze lo stesso spirito di scardinamento e ricomposizione del linguaggio classicista, portato qui a un ulteriore grado di avanzamento, che traspare dalla modalità con cui si manifesta il montaggio delle parti⁵⁴. Tre risalti caratterizzano la cornice del timpano curvilineo, il cui interno è arricchito dalla presenza di un bucranio con i canonici festoni. Una singolare trabeazione, articolata in due risalti⁵⁵, separa il frontone dalla finestra vera e propria, le cui incorniciature in travertino si compongono di una prima mostra che circonda sui quattro lati l'apertura e da una seconda mostra che corre su tre lati: in quest'ultima l'elemento orizzontale superiore piega verso il basso creando lo spazio per la collocazione delle due protomi leonine con anello nelle fauci, motivo che sembra derivato da analoghi esempi presenti nei sarcofagi e nelle vasche romane d'età imperiale⁵⁶. Sotto le teste leonine si trovano mensole a squame poggianti su allungati

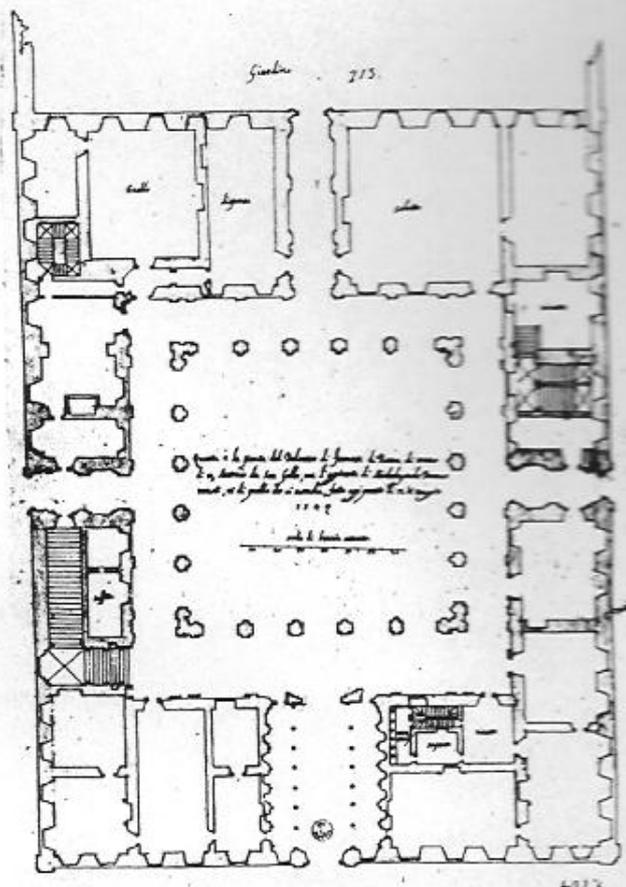
triglifi, mentre borchie (o forse piccole patere desunte e decontestualizzate, come i sovrastanti triglifi, dal ricordo di una trabeazione dorica) si osservano nella parte terminale della cornice, con una posizione che ne rievoca e trasfigura la funzionalità quale elemento metallico di fissaggio alla parete.

Il prospetto verso il giardino

Nel 1560, forse per evitare che il progetto michelangiolesco dell'ala posteriore fosse stravolto o dimenticato⁵⁷, veniva pubblicata da Antonio Lafrèry una incisione che doveva tramandare lo "stupendo artificio" messo a punto da Michelangelo per il fronte posteriore: l'elaborazione michelangiolesca aveva avuto la definizione finale nel luglio 1549 con il pagamento del modello "delle logge" al legnaiolo Giovanni Pietro, ma la morte del papa nel dicembre dello stesso anno e probabilmente l'onerosità dell'opera ne avevano compromesso la realizzazione⁵⁸, portata avanti solo nei decenni successivi da Jacopo Vignola e Giacomo della Porta, al quale si deve in particolare la *facies* definitiva della porzione verso il giardino, conclusa nel 1589 (fig. 13).

L'esistenza di una proposta autonoma di Michelangelo per questa porzione della fabbrica ha suscitato un grande interesse nella critica, cui fa riscontro la oggettiva scarsità di elementi disponibili per ricostruire in modo univoco i contenuti e le scelte del progetto michelangiolesco⁵⁹. In generale, il tema della definizione del prospetto di una residenza urbana o peri-urbana, nella sua connessione con uno spazio aperto retrostante – spesso un vero e proprio giardino – attraversa la cultura architettonica rinascimentale, andando a interessare principalmente fabbriche collocate nelle aree della città dove la maglia dell'edificato si allarga e dove si dispiegano le valenze della panoramicità delle visuali da valorizzare, o dove la topografia crea dislivelli che possono essere regolarizzati attraverso l'architettura; si manifestano così varie proposte, aperte a una feconda sperimentazione di soluzioni diverse, che si muovono intorno al tema delle logge e dei bracci porticati, grazie a proficue contaminazioni sia con l'architettura di villa, sia con le riflessioni teoriche e le sperimentazioni sulla riproposizione della "casa all'antica".

Prima dell'arrivo di Michelangelo nel cantiere farnesiano, la definizione del corpo di fabbrica prospettante verso lo spazio che divide il palazzo da via Giulia, secondo il progetto di Antonio da Sangallo, è nota attraverso il disegno relativo al piano terra conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 298 A *recto* e datato agli anni 1540-1541⁶⁰. Il motivo principale è costituito dalla presenza di una loggia centrale incassata a sole tre arcate e preceduta da una sorta di spoglio e corto vestibolo perpendicolare, che ripropone una soluzione



ampiamente sperimentata in quegli stessi anni in varie parti della penisola dai protagonisti della nuova architettura rinascimentale⁶¹, ma che aveva trovato precoci utilizzazioni nelle opere di Giuliano da Sangallo (come la villa di Poggio a Caiano)⁶². Nella fase sangallescica di palazzo Farnese risulta inoltre impostato tutto il settore dell'angolo sud-orientale della fabbrica, a costituire un elemento importante per le fasi successive di cantiere⁶³.

Che Michelangelo abbia elaborato una propria proposta progettuale in una porzione del palazzo così funzionalmente delicata rispetto alle connessioni fra le varie parti dell'edificio e soprattutto così importante per l'organizzazione delle visuali è noto da tre fonti, variamente utilizzate dalla storiografia: il pagamento del luglio 1549 relativo al "modello delle logge del palazzo verso il giardino"; l'incisione edita da Antonio Lafrè-

ry del 1560; il ricordo vasariano (1568), che amplia e arricchisce l'attestazione del 1548 di Averardo Serristori, ambasciatore fiorentino a Roma, soprattutto riguardo la esplicitazione della funzione della loggia quale filtro e connessione fra le varie parti che articolano il complesso, materializzando il concetto di "permeabilità visiva" fino a una dimensione che supera la scala strettamente architettonica e si proietta nel contesto urbano⁶⁴. Oltre alle citate tre fonti, si ha poi un gruppo di elaborati planimetrici assai difficile da interpretare perché attestanti una configurazione ritenuta estranea sia alle elaborazioni sangallescche sia a quelle michelangioliche e che vale la pena riconsiderare⁶⁵. Si tratta di tre piante, rispettivamente conservate a Firenze, a Berlino e a Vienna, molto probabilmente derivate da un unico originale, di cui la prima porta la data del 12 maggio 1549.

A proposito della conformazione della loggia, e più in generale dell'assetto complessivo del fronte posteriore, James Ackerman scrive:

Nel progetto corrispondente all'incisione [edita da Lafrèry] il corpo centrale dell'ala posteriore del Sangallo viene ridotto alla profondità di una sola campata, il che permette la costruzione di un diaframma semitrasparente formato da tre logge sovrapposte. [...] la facciata verso il giardino può essere schematizzata come una U, in cui la base è formata dalle logge e i lati dai due blocchi sporgenti che seguono - con larghezza leggermente minore - le fondazioni di Sangallo.⁶⁶

Su questa linea si colloca anche l'ipotesi di Frommel, che propone un grafico ricostruttivo e ragiona sulla possibile conformazione dei due avancorpi verso il giardino, sviluppando un confronto con l'assetto planimetrico della villa Farnesina di Baldassarre Peruzzi, già suggerito da Ackerman e ripreso dalla letteratura successiva⁶⁷. L'incisione, di mano ignota, edita da Lafrèry nel 1560 e inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae* non sembra tuttavia esente da ambiguità interpretative (cat. 3). Viene documentata una conformazione al piano terra senza logge, dove si vede un muro con aperture rettangolari fiancheggianti un ampio fornice centrale, diversa rispetto al piano nobile che mostra un interessantissimo assetto "a canocchiale" (tre fornici aperti verso il cortile e cinque verso il giardino); non sembra inoltre possibile ricavare da questa testimonianza iconografica l'effettiva profondità del corpo centrale rispetto alle due porzioni angolari, non potendosi valutare con esattezza la geometria della volta della loggia del piano nobile (e quindi la sua ampiezza trasversale) che potrebbe presentare anche un profilo ribassato⁶⁸.

Tornando poi alle affini planimetrie di Firenze (fig. 14), Vien-

na e Berlino (datate poco prima del modello michelangiolicesco delle logge del 1549)⁶⁹, esse sono state giudicate lontane sia dal progetto di Sangallo che da quello di Michelangelo⁷⁰: la parte centrale dell'ala posteriore è occupata da un profondo corridoio, che attraversa tutta la profondità del corpo di fabbrica e che disimpegna gli ambienti degli angoli sud-ovest e sud-est, secondo una conformazione diversa sia da quella documentata nella pianta sangallescche Uffizi 298 A *recto* sia dall'organizzazione spaziale adombrata nell'incisione. Nel disegno fiorentino si deve comunque sottolineare la particolarità di una didascalia con datazione così puntuale che potrebbe documentare, piuttosto, una scelta diversa o alternativa (ma non totalmente estranea ad analoghe soluzioni rinascimentali) da ciò che avrebbe mostrato, soltanto due mesi dopo, il modello ligneo appositamente commissionato da Michelangelo al legnaiolo Giovanni Pietro: se in queste planimetrie viene rispettato lo schema sangallescche nella configurazione generale (profondità del corpo di fabbrica e distribuzione degli ambienti), non possiamo invece conoscere lo sviluppo del corpo centrale ai piani superiori, trattandosi di elaborati che registrano solo l'assetto del piano terreno⁷¹.

Nella difficoltà di determinare la qualità e l'articolazione delle logge michelangioliche aperte sul fronte posteriore di palazzo Farnese, è possibile comunque riconoscerne l'estremo valore concettuale sia a scala architettonica sia a scala urbana.

Giorgio Vasari scrive:

E perché s'era trovato in quell'anno alle Terme Antoniane un marmo di braccia sette per ogni verso, nel quale era stato dagli antichi intagliato Ercole che sopra un monte teneva il toro per le corna, con un'altra figura in aiuto suo, et intorno a quel monte varie figure di pastori, ninfe et altri animali - opera certo di straordinaria bellezza per vedere sì perfette figure in un sasso sodo e senza pezzi, che fu giudicato servire per una fontana -, Michelagnolo consigliò che si dovessi condurre nel secondo cortile e quivi restaurarlo per fargli nel medesimo modo gettare acque: che tutto piacque. La quale opera è stata fino a oggi da que' signori Farnesi fatta restaurare con diligenza per tale effetto. Et allora Michelagnolo ordinò che si dovessi a quella dirittura fare un ponte che attraversassi il fiume del Tevere, acciò si potessi andare da quel palazzo in Trastevere a un altro lor giardino e palazzo, perché, per la dirittura della porta principale che volta in Campo di Fiore, si vedessi a una oc[c]hiaia il cortile, la fonte, strada lulia et il ponte e la bellezza dell'altro giardino, fino all'altra porta che riusciva nella strada di Trastevere: cosa rara e degna di quel Pontefice e della virtù, giudizio e disegno di Michelagnolo.⁷²

L'ambasciatore Averardo Serristori, assiduo frequentatore del palazzo, aveva già riferito questa notizia: "Vive intanto Sua Beatitudine nell'estrinseco molto allegramente et in non lasciare parte del suo Palazzo ch'ella non vogli vedere; v'ha dentro una grande delectatione. Hier mattina andò al suo giardino in Trastevere e perché ebbe a allungar el cammino per ponte Sisto, ha disegnato che si faccia un ponte di legname sopra il Tevere che sarà a linea retta del Palazzo a detto giardino"⁷¹. Analizzando tanto il testo vasariano quanto il racconto di Serristori vi si riconoscono due aspetti, complementari ma distinti: la creazione, a livello del pianterreno, di un asse visivo sulla successione piazza-atrio-cortile-giardino con il fulcro visivo nel *Toro Farnese* e l'apertura di una visuale prospettica che si prolunga fino alle vigne Farnese oltre il Tevere. In questo caso la percezione dell'asse visivo, sulla base della configurazione dell'area⁷⁴, sarebbe potuta divenire pienamente apprezzabile almeno dal secondo piano, superando così una dimensione altrimenti soltanto ideale. Una sequenza di spazi articolata intorno a episodi scultorei monumentali era già stata sperimentata a Firenze nel secondo Quattrocento in palazzo Medici⁷⁵, sistemazione aggiornata poi da Antonio da Sangallo il Vecchio fra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento con un progetto, non realizzato, di nuovo allestimento architettonico dei fianchi del giardino del palazzo che includeva la collocazione della copia del *Laocoonte* di Baccio Bandinelli e una monumentale e utopica statua di Clemente VII, da realizzarsi dallo stesso Michelangelo sulla piazza di San Lorenzo, oltre il giardino e verso la chiesa⁷⁶. L'intuizione michelangiolesca riguardo a un progetto architettonico a valenza urbana rappresenta un ulteriore passaggio nell'elaborazione di queste tematiche che conosceranno sviluppi e sperimentazioni ulteriori nella seconda metà del secolo, in particolare nei cantieri vignoleschi⁷⁷. In un interessante gioco di specchi, si può aggiungere che il tema del rapporto di un fronte posteriore di palazzo in relazione a un retrostante giardino, organizzato lungo un asse sottolineato da elementi scultorei monumentali (fontane), si

ritrova a Firenze sul finire del quinto decennio del Cinquecento, contrassegnando il dibattito sulla configurazione da assegnare al fronte posteriore di palazzo Pitti verso il giardino di Boboli, prima della definitiva sistemazione ammannatiana⁷⁸. Le valenze del progetto di Michelangelo verso Trastevere appaiono ancora più significative se si considera che tale concatenazione assiale si trova specularmente ribaltata nella maglia urbana dall'altro lato del palazzo con il sistema piazza Farnese-via del Baullari-via Papale⁷⁹: in questo caso si tratta di un intervento messo a punto negli anni precedenti, ma con una decisiva accelerazione proprio alla fine del pontificato farnesiano, quando venne data valorizzazione alla piazza anche e soprattutto attraverso un nuovo disegno della pavimentazione, attestato nell'incisione di Béatrizet del 1549 (cat. 50). A tale proposito, Wolfgang Lotz ha infatti ipotizzato che tale disegno sia ascrivibile a Michelangelo, come se l'architetto volesse materializzare il reticolo prospettico convergente verso il palazzo, proiettandolo idealmente oltre il fiume⁸⁰. Pur nella brevità della presenza michelangiolesca nel cantiere farnesiano, i suoi interventi rimangono significativi, esplicitando ancora una volta il suo caratteristico approccio all'architettura, animato da un rapporto dialogico con la scultura e da un particolare e variegato interesse per l'antico, il primo declinato nella profonda conoscenza delle valenze cromatiche e materiche dei diversi materiali da costruzione, il secondo concepito come un inesauribile repertorio cui attingere per dare nuova vita e nuovi significati a un linguaggio che, ai suoi occhi, non è possibile né opportuno ricondurre e limitare a un arido complesso di regole. Si riconosce infine anche in questo episodio la sensibilità di Michelangelo nel superare la dimensione strettamente architettonica nella progettazione, dilatando la razionalizzazione dei processi ideativi e costruttivi alla compagine urbana con la quale si intesse un fecondo dialogo che, coinvolgendo sempre la scultura, raggiunge esiti non lontani dal paradigmatico esempio della progettazione di piazza del Campidoglio.

¹ Ackerman 1961, vol. I, pp. 75-88, vol. II, pp. 67-82; Bonelli 1964; F. Barbieri, L. Puppi, in Portoghesi, Zevi 1964, pp. 901-909; L. Salerno, scheda, in Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973, pp. 472-488; Frommel 1981; Lotz 1981, pp. 230-236; Spezzaferro 1981; Ackerman 1988, pp. 79-91, 229-248; Di Mauro 1988; Eiche 1989; Argan, Contardi 1990, pp. 239-251; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, pp. 264-271; Frommel 1994c; Bruschi 1996, pp. 40-43, 105-106; Conforti 2001, pp. 26-31; Bruschi 2002c, pp. 196-198; Frommel 2002; Tuttle 2002; Cherubini 2003; Fagiolo 2007, pp. 81-83.

² Frommel 1994c; Bruschi 1996, pp. 29-53, 102-106; Conforti 2001, pp. 29-30.

³ Ackerman 1961, vol. I, pp. 75-88; Frommel 1981; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, pp. 264-271.

⁴ Frommel 1994c, p. 6.

⁵ Uginet 1980; Frommel 1981, pp. 160 sgg.; Ackerman 1988, p. 238.

⁶ Lotz 1981; Tuttle 2002.

⁷ Tuttle 2002, p. 196.

⁸ Lotz 1981, pp. 236 sgg.; Conforti 2001, p. 32.

⁹ Ackerman 1988, p. 83.

¹⁰ Frommel 1981, p. 160.

¹¹ Di Mauro 1988; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 264.

¹² Prisco 1991.

¹³ Così Ackerman 1988 e B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990.

¹⁴ Lettera di Prospero Mochi a Pier Luigi Farnese, 2 marzo 1547, documento noto alla storiografia tardo otocentesca e ripubblicato in Frommel 1973, vol. II, p. 110, doc. 55.

¹⁵ Mussolin 2006, p. 93.

¹⁶ Per i contrasti fra Michelangelo, la "setta sangallescica" e Nanni di Baccio, si veda in particolare Wittkower 1968, ma soprattutto le considerazioni in Conforti 2002, pp. 78-80.

¹⁷ Per le notissime lettere di Giovan Battista da Sangallo a Paolo III e di Giovan Francesco Ughi a Michelangelo dove si riferisce delle accuse di Nanni di Baccio, si vedano rispettivamente, Pagliara 1982, pp. 28-29,

33-34 (con bibliografia precedente), e Gotti 1875, vol. I, p. 310; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 265.

¹⁸ B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 265.

¹⁹ Tafuri 1991.

²⁰ Bonelli 1964, p. 614; Conforti 2001, p. 27.

²¹ Bonelli 1964, p. 614.

²² Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. IV, p. 444.

²³ Pacciani 1998, p. 360, con bibliografia precedente; per la collocazione nella topografia dei Fori delle rovine non più esistenti denominate *Spoglia Christi*, cfr. Passigli 1989, pp. 323-324 e Viscogliosi 2000, p. 91, l'autore suggerisce che il muro sottostante alle membrature dovesse essere rivestito da marmi colorati.

²⁴ Viscogliosi 2000, p. 148.

²⁵ Per il taccuino, cfr. Ashby 1904; Wilde 1953a, pp. 31-35; Buddensieg 1975 (che per primo ha identificato l'autore dei rilievi dall'antico in Bernardo della Volpaia, collaboratore dei Sangallo); Agosti, Farinella 1987a, pp. 25-27; Nesselrath 1992, *speciatim* pp. 154-157; Burns 2006, pp. 31-36; l'argomento è stato trattato da Caroline Elam nella conferenza *Esecuzione e ricezione del Codice Coner. Bernardo della Volpaia, Baccio d'Agnolo e Michelangelo*, tenutasi presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze il 10 giugno 2008, nella quale è stato proposto di riconoscere in quella di Baccio d'Agnolo la terza mano del codice.

²⁶ La trabeazione indicata come *Spoglia Christi* è spesso confusa con l'assai simile trabeazione "delle Colonnacce"; la prima è disegnata nel *Codice Coner* a c. 67v (Ashby 1904, n. 88), ma non appare fra i disegni ricopiati da Michelangelo; la seconda presente nel *Codice Coner* a c. 68v, (identificata in Ashby 1904, n. 89) è stata ridisegnata da Michelangelo nel solo dettaglio dell'architrave nel foglio del British Museum (inv. n. 1859-6-25-560/2r B; *Corpus* 511 recto); cfr. Agosti, Farinella 1987a, pp. 98-99, fig. 1, disegno "B".

²⁷ Fairbairn 1998, vol. I, p. 354, n. 527; C. Brothers, scheda 3, in Elam 2006, p. 165, nota 5.

²⁸ Pagliara 1982.

²⁹ Pagliara 1986, pp. 47, 53-54.

³⁰ Ivi, p. 55.

³¹ Lettera di Cesare Trivulzio a Pomponio Trivulzio del primo giugno 1506, ricordata in Agosti, Farinella 1987a, p. 23.

³² Ivi, pp. 36-37; Ferretti 2004, p. 457.

³³ Bruschi 2000, pp. 37-38.

³⁴ Il foglio è stato riconosciuto come appartenente alle elaborazioni per il cornicione del cortile, in Barocchi 1962-1964, vol. I, p. 194.

³⁵ Gnoli 1988, p. 59.

³⁶ Grande attenzione per i materiali impiegati nella finestra monumentale nel suo complesso è mostrata da Conforti 2001, p. 29.

³⁷ Si veda anche la scheda 45, in Corsi, Ragionieri 2004, p. 59; Fagiolo, Madonna 1985, p. 165.

³⁸ Passerini 1875, p. 285; un commento all'incisione si trova in Ackerman 1961, vol. II, p. 77.

³⁹ Frommel 1981, p. 160.

⁴⁰ Pagliara 1980, p. 40.

⁴¹ Cherubini 2003, p. 63.

⁴² Tuttle 2002.

⁴³ Ruschi 1995, p. 309; su palazzo Grifoni a Firenze, cfr. il saggio di Claudia Echinger-Maurach in questo stesso catalogo.

⁴⁴ Connors 2004, p. 199, propone come scelta di Michelangelo una più sobria soluzione con opera laterizia a vista; per la qualità della finitura del registro del piano terra e dei registri superiori, si veda Cherubini 2003, pp. 61-62 (che ricorda la strutturazione del dispositivo murario come composta da un nucleo solido di tufo e materiali di recupero legati con calce e pozzolana, rivestiti di una preziosa "pelle" in laterizio); sull'argomento si vedano anche le considerazioni in Lange 1990.

⁴⁵ Ackerman 1988, p. 241; si veda anche Eiche 1989.

⁴⁶ Frommel 1981, pp. 163 sgg.; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 270.

⁴⁷ Frommel 1981; per l'analisi dei materiali utilizzati, cfr. Cherubini 2003, p. 70.

⁴⁸ Così Frommel 1981, ma di diversa opinione è Ackerman 1961, che le ritiene di Vignola.

⁴⁹ B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 270.

⁵⁰ Cherubini 2003, p. 70.

⁵¹ B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 270. La base della parasta è separata dal piedistallo da una sorta di alto dado.

⁵² Morrogh 1994; per la complessa fortuna critica del disegno, si veda Joannides 2007, pp. 262-269; lo studioso associa il disegno a palazzo Farnese, ricordando inoltre l'analoga posizione in Elam 2001; si veda anche C. Elam, scheda 21r, in Elam 2006, pp. 202-203.

⁵³ Hedberg 1972, pp. 63-69; Joannides 2007, p. 267.

⁵⁴ Morolli 1993, pp. 141-142; in particolare, per le similitudini fra i disegni dell'Ashmolean Museum (Parker 1953, n. 332; *Corpus* 605 recto; Parker 1953, n. 333r; *Corpus* 589, quest'ultimo sovente avvicinato alla finestra dell'ultimo registro di palazzo Farnese), e i progetti per portali e finestre della Biblioteca Laurenziana, si vedano ora le significative considerazioni in C. Elam, scheda 21r, in Elam 2006, pp. 202-203; inoltre C. Brothers, scheda 141, in Elam 2006, pp. 188-189.

⁵⁵ La trabeazione del frontone curvilineo è caratterizzata da due blocchi d'appoggio (con singolari terminazioni a *guttae*) notevolmente disassati rispetto agli stipiti della cornice sottostante; tale soluzione non trova riscontro né nell'incisione edita da Lafrère - che come si dirà mostra tuttavia molte ambiguità interpretative - né nel disegno di Oxford (Parker 1953, n. 333, *Corpus* 589), dal momento che incisione e disegno collocano i blocchi d'appoggio in asse con gli stipiti sottostanti; tali documenti grafici, per la loro natura, non possono essere considerati decisivi per determinare che le membrature delle trabeazioni delle finestre siano lontane dalle intenzioni di Michelangelo; si può notare che una tale trabeazione accentua da un lato l'autonomia dell'apertura vera e propria con le sue incorniciature, dall'altro enfatizza la morfologia e la dimensione del frontone nel serrato impaginato della parete; una analisi formale di questa finestra è in Frommel 1981, p. 166.

³⁶ Ambrogio 1995, p. 25.
³⁷ Frommel 1981, p. 161.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ackerman 1961, vol. I, pp. 86-88; Frommel 1981, pp. 161-164; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 271; Conforti 2001, p. 29.

⁴⁰ Frommel 1981, pp. 156-157; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 264.

⁴¹ Frommel 1994a.

⁴² Pellicchia 1989; Frommel 1994a.

⁴³ Ackerman 1988, p. 246; Frommel 1981, p. 162.

⁴⁴ Fagiolo 1984, p. 219.

⁴⁵ Questi tre documenti grafici (rispettivamente: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi A 4927 A recto; Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hzd 4151; Vienna, Albertina, Arch. n. 1073) sono analizzati in Ackerman 1988, pp. 242-243; Frommel 1981, pp. 168-169; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 270. La veduta del cortile dell'anonimo fiammingo di Braunschweig (1554-1560), pubblicata in Frommel 1973, vol. III, p. 59, non sembra fornire elementi importanti per comprendere lo stato della parte posteriore della fabbrica, ribadendo piuttosto l'esistenza al piano terra di un muro con un grande fornice che separa il braccio porticato del cortile dal giardino e che costituisce il fondale per le due statue di Ercole.

⁴⁶ Ackerman 1988, p. 242; in Ackerman 1961, vol. I, p. 87 si parla esplicitamente di una riproposizione del

lo schema della villa Farnesina di Peruzzi.

⁴⁷ Frommel 1981, pp. 165-166; Lotz 1981, p. 231; B. Contardi, scheda 19, in Argan, Contardi 1990, p. 264; Conforti 2001, p. 28.

⁴⁸ Se resta ampiamente condivisibile la proposta ricostruttiva di una configurazione a U, ipotizzando una sezione molto ribassata della volta delle logge del piano nobile, si può immaginare un corpo centrale loggiato di profondità più consistente e quindi con ali laterali meno pronunciate.

⁴⁹ Il disegno degli Uffizi è di Giorgio Vasari il Giovane, che alla fine del Cinquecento realizza una raccolta di disegni che documentano molte fabbriche, principalmente fiorentine (Olivato 1970; Stefanelli 1970). A palazzo Farnese vengono dedicati altri due disegni, già noti ad Ackerman: una rappresentazione della facciata, con la finestra michelangiolesca, ma senza il cornicione (Uffizi 4939 A), rappresentato in modo approssimativo in un altro foglio (Uffizi 4629 A), Ackerman 1961, vol. II, p. 73; nel volume *Porte e Finestre di Firenze e Roma disegnate dal Cavalier Giorgio Vasari degli Uffizi*, si trova un disegno della finestra michelangiolesca dell'ultimo registro del cortile: Uffizi 4702 Ar (Olivato 1970, p. 198); nel *corpus* degli elaborati del nipote dell'Aretino emerge chiaramente la particolarità della datazione del disegno e della didascalia ("Questa è la pianta del Palazzo di Farnese di Roma di mano di messer

Antonio da Sangallo con l'aggiunta di Michelangelo Buonarroti e di quello che vi manca, fatto oggi questo di 12 di maggio 1549"), Olivato 1970, p. 228, nota 100; non è da escludere che tale disegno sia derivato da un originale, poi perduto, che Vasari il Giovane ha potuto osservare, circostanza ipotizzata per un altro disegno dello stesso autore (Uffizi A 4686) che rappresenta il fronte della cappella di Leone X in Castel Sant'Angelo, per il quale si rimanda al saggio di Mauro Mussolin in questo catalogo. Una data così puntuale nella didascalia del foglio Uffizi 4927 Ar riguardante palazzo Farnese potrebbe spiegarsi considerando il disegno in connessione con un capitolo, oppure con una lettera o un pagamento, allegato al disegno e registrato da Vasari il Giovane.

⁵⁰ Ackerman 1988, pp. 243-244.

⁵¹ Se si deve dar credito al *Memoriale* di Guglielmo della Porta del 1574, a tale data i progetti di Michelangelo per quella parte della fabbrica non furono rintracciati, Lotz 1981, p. 233.

⁵² Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. VII, p. 224; per il ritrovamento del *Toro Farnese* e i restauri compiuti al tempo di Paolo III e, poi, del cardinale Alessandro, si veda Prisco 1991, p. 47.

⁵³ Lettera di Averardo Serristori a Cosimo I da Roma, 21 di luglio 1548, Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 3267, c. 132, citata in Navenne 1914 e ripresa in Frommel 1973, vol. II, p. 111.

⁵⁴ Frommel 1981, p. 168.

⁵⁵ Caglioti 2000, vol. I, pp. 101-152, 359-379, vol. II, tav. 18. L'importanza di palazzo Medici nel contesto romano è stata sottolineata, per esempio, nel caso dell'organizzazione della sequenza degli spazi edificati e degli spazi aperti nel bramantesco palazzo Castellesi in Borgo, Bruschini 1989, p. 29.

⁵⁶ Satzinger 1996; Zampa 2007. Vasari usa parole molto simili per descrivere la concatenazione visiva che caratterizza la sequenza degli spazi in palazzo Medici quando critica la collocazione dell'Orfeo-Apollo di Bandinelli che andava a interrompere, a suo dire, proprio l'asse visivo dal portale d'ingresso fino al giardino retrostante, Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. VI, p. 144.

⁵⁷ Fagiolo 1984, p. 219.

⁵⁸ Belli 2006; Ferretti 2006; per i lavori di Ammannati a palazzo Pitti, si veda Belluzzi 2006 con bibliografia precedente. Ammannati nella fabbrica di Pitti combina i due aspetti: da un lato l'ampliamento dell'asse visivo dal piano nobile verso il giardino di Boboli, dall'altro la permeabilità degli spazi al piano terreno nella successione piazza, androne, cortile, secondo una visione organizzata e diretta verso l'ingresso della grotta di Mosè al fondo del cortile stesso.

⁵⁹ Spezzaferro 1981; Fagiolo, Maddonna 1985, pp. 160-161.

⁶⁰ L'ipotesi di Lotz è ricordata in Ackerman 1961, vol. I, p. 88.